Nr. 15. Dnia 1-go sierpnia 1927 r. RoK II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. WojsK. pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Założyciel i naczelny redaKtor: EUGENJUSZ DAWIDOWICZ, zamieszkały w Grudziądzu.

WarunKi prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3 00
półrocznie	6.00
rocznie	12.00
Cena pojedynczego egz.	70 gr.
Konto P. K. 0. Poznań	Nr. 208 081

Redaktor odpowiedzialny: Antoni Wieczorek zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji:
Grudziądz, Tuszewska Grobla 181.
Nr. telefonu 430.

Zastępstwa Redakcji:
w Warszawie, ul. Chmielna 130 ni. 7.
Nr. telefonu 81-86.
we Lwowie, ul. Zyginuntowska 7 II.
p. kpt.-kplm. W. Wilkuszewski.

Wiadomości urzędowe

Odpis.

MINISTERSTWO SKARBU
Departament podatków i opłat.
L. DPO. 4471/III.

Warszawa, dnia 22 czerwca 1927 r.

Sprawa opodatkowania orkiestr wojskowych i cywilu.

Olfftlnilf nr 9f)Q
UI\Ullill\ 111 ■ ^UOa

Do

wszystkich Izb Skarbowych oraz Wydziału Skarbowego Woj. Śląskiego w Katowicach.

Ponieważ niektóre Izby Skarbowe pociągają do opłacania państwowego podatku przemysłowego orkiestry, grywające w restauracjach, kawiarniach, cukierniach i t. p. zakładach gastronomicznych, przeto Ministerstwo poleca nie uważać tego rodzaju produkcji muzycznych za odrębne przedsiębiorstwa, podlegające podatkowi, lecz poszczególnych członków orkiestry doliczać do ogólnej ilości pracowników, zatrudnionych w danym zakładzie gastronomicznym, a to celem odpowiedniego zaklasowania przy nabywaniu przez ten zakład świadectw przemysłowych.

Również nie należy pociągać do uiszczenia podatku przemysłowego te orkiestry, które bądźto stale, bądź też sezonowo, względnie sporadycznie dają produkcje muzyczne w publicznych miejscach rozrywkowych, w zakładach zdrojowych, na balach, koncertach i t. p.

Ministerstwo poleca jednak baczyć, aby dochód z tego źródła płynący uwzględniano przy wymiarze państwowego podatku dochodowego dla poszczególnych członków orkiestr cywilnych.

W końcu poleca się nieopodatkowywać osób, które zarobkują graniem na ulicach względnie po domach na skrzypcach, katarynkach i innych instrumentach muzycznych, a wreszcie osób, produkujących się (przeważnie po wsiach i miasteczkach) swą zręcznością względnie siłą i t. p. — o ile te nie pobierają ściśle oznaczonych opłat za te widowiska, lecz zadawalają się dobrowolnemu datkami, udzielanemi im przez przypatrującą się publiczność.

Za zgodność odpisu:
(—) nieczytelny.

Podsekretarz stanu:
(—) nieczytelny.

MINISTERSTWO SPRAW WOJSKOWYCH
Departament piechoty.
L. dz. 18815 / Muz.

Warszawa, dnia 21 lipca 1927r.

Elewi — orkiestranci — wyjaśnienie w sprawie służby ochotniczej.

Zdarzają się wypadki, że elewi w orkiestrach, którzy na skutek Dz. R. Wojsk. Nr. 19/25 poz. 206 zobowiązani są do służby w tym charakterze aż do dojścia do wieku poborowego, chcąc prędzej opuścić wojsko, zgłaszają się do poboru jako ochotnicy już po ukończeniu 18 roku życia.

Wyjaśniam, że prośby takie należy załatwiać odmownie, ponieważ termin oznaczony w kontraktach zawieranych przez opiekunów tych elewów, w chwili wstępowania ich do orkiestr, bezwzględnie obowiązuje i musi być dotrzymany.

Odmowa przyjęcia związanego kontraktem elewa do wojska w charakterze ochotnika będzie prawnie uzasadniona i nie będzie w sprzeczności z art. 62-im ustawy o powszechnym obowiązku służby wojskowej (Dz. U. Nr. 6/24 poz. 209) gdyż artykuł ten zawiera fakultatywne postanowienia, kto może być przyjęty do wojska w charakterze ochotnika, t. zn., że władze wojskowe nie są obowiązane przyjmować do wojska w charakterze ochotnika każdego, kto odpowiada warunkom określonym w art. 62 w. w. Ustawy, lecz mogą decydować według swego uznania, mając przedewszystkiem na względzie dobro służby.

SZEF DEPARTAMENTU PIECHOTY
BŁESZYŃSKI
PŁK. S. G.

ERWIN STEIN.

Muzyka współczesna a publiczność.

Przedruk bezwzględnie wzbroniony. — Z pozwoleniem Uniyersal-Edition, Wiedeń.

W czem tkwi właściwie przyczyna, że współczesna muzyka odraża niektórych ludzi? Na ogół w tem: że nie znajdują w niej czego szukają, gdy słyszą muzykę lub sami ją uprawiać pragną. Czyżby powód tego nie leżał w tem, że szukają niedostatecznie lub wcale nie szukają. Opór przeciw nowym zjawiskom, przeciw nowej sztuce, a głównie przeciw nowej muzyce jest objawem, którego powtarzanie się przez ciąg wieków możemy zauważyć. To, za czem współcześni daremnie szukają, znajdują często późniejsze generacje. Zdaje się jakoby rządziła w tem pewna prawidłowość, że zapoznaje się każdorazowo rzeczowość nowej muzyki, uznając tę za niedorzeczną. W każdym razie mamy tu do czynienia z przyczynami głęboko tkwiącemi. Spróbujmy je zgłębić!

Słyszymy poraź pierwszy nowy utwór muzyczny. Burza tonów przelatuje nad nami; nie możemy niczego rozróżnić, niczego uchwycić; wydaje się nam całe c^emś bezkształtnem! Przedtem, odegrano symfonję Beethovena. Jakżeż wszystko było jasnem i zrozumiałem; melodja, harmonja, rytm zlane w formę rozsądną. Tu natomiast zupełny chaos! A ponadto te przeraźliwe, brzydkie dźwięki, które, drażnią i obrażają ucho, te dyssonanse! Przecież to żadna muzyka! Ponad wszelką wątpliwość kompozytor nie miał żadnego pomysłu. By ukryć swoją niemoc, próbuje on niezrozumiałą nadętością omamić publiczność. „Nie zrozumiałem niczego". — Nadarza się sposobność, ten utwór częściej słyszeć, a może nawet przegrać go na fortepianie i oto: rozjaśnia się. Stopniowo rozróżniamy melodje, rytmy, i w końcu znajdujemy, że jest on kompozycją piękną i dźwięczną. Jak wielu z nas przeżyło już coś podobnego? Lecz jak to się dzieje, że dziś coś jest pięknem, co wczoraj jeszcze, brzydkiem było?

Wysiłek, jakiego wymaga od słuchacza zrozumienie nowej muzyki, jest zbyt wielki, by można go natychmiast pokonać. Za nadto różnorodne, nigdy niezaznane wrażenia przesuwają się w niepowstrzymanym pędzie, zanim zdołał je uchwycić. Melodja: tej niesłyszymy, gdyż nie poznajemy związku między tonami, które ją tworzą; rytm: układ, który on nadaje muzyce, wydaje się nam zamglonym grymasem; a akordy: ucho nie umie jeszcze zasymilować niezwykłych współbrzmień, odczuwa je jako .sprzeczność, jako dyssonans, t. j. r o z d ź w i ę k. Że dzieło nowe pozostawia w naszym umyśle niezupełny, zawiły i fałszywy obraz, jest winą naszego n i e d o s t a t e c z n e g o s p o s t r z e g a n i a. Nie możemy podążyć za przelotną muzyką; zanim żeśmy jeszcze dobrze uchwycili chwilowy dźwięk, ten minął już.

Otóż właśnie to: ponieważ nowa muzyka jest n o w ą, dlatego zrozumienie jej sprawia trudności. Wrażenia, których nigdy przedtem nie zaznaliśmy, apercepujemy tylko powoli, zbyt powoli w stosunku do zdarzeń muzycznych, które słyszymy. Stare wrażenia natomiast dlatego szybciej przyjmujemy, ponieważ czynność spostrzegawcza jest przytem bardziej prosta; pomaga nam wspomnienie. Również nowy utwór tem łatwiej da się zrozumieć im więcej zawiera on znanych składników. Nawiązują zaś melodje, harmonje, a nawet tylko rytm do czegoś, co wyraźnie przypomina tradycję, wówczas staje się zrozumienie znacznie łatwiejszem.

Nieznane zaś przyswajamy sobie i czynimy zeń coś znajomego przez częste powtarzanie, a więc przez doświadczenie. I to jest właśnie jedną z ważniejszych przyczyn, dlaczego starsi kompozytorowie w dziełach swych często używali powtórzeń. Powtarzano temat, melodję, całe okresy,. by ułatwić zapamiętanie i temsamem zrozumienie zwią-

zku. Dziś kompozytorowie wymagają więcej od swoich słuchaczów. Rzadkie stały się powtarzania. Melodja naprzykład — by tylko przytoczyć często zdarzający się dziś wypadek — zjawia się przy długiem jej wystąpieniu zmieniona, w istotnie odmiennym kształcie. Kto jej za pierwszym razem nie zrozumiał, jakżeż miałby zrozumieć warjację? Nie pozostaje nic innego temu, który chce poznać tę muzykę, jak zająć się nią samemu intenzywnie; musi ją częściej słyszeć, nie tylko jeden raz, a wedle możności w domu przegrywać na fortepianie i studjować.

Jest ubolewania godnem, że pierwsze odstraszające wrażenie, które pozostawia po sobie nowy utwór muzyczny, zabiera większości słuchaczów chęć do bliższego zapoznania się z danem dziełem. Dalej się trudzić tem, co uznali już raz za bezrozumne, wydaje się im nieużytecznem i ponadto niewiarygodnem, by trud ten się opłacił, ponieważ dzieła największych mistrzów są im dostępne bez wszelkiego wysiłku. Zapominają oni, że tych również nie uznawano, gdy ich jeszcze nie znano.

Zapewne, nowe dzieło samo »przez się nie jest jeszcze wartościowem. Lecz łatwiejszą jest rzeczą coś starego powtarzać, niż znaleźć coś nowego, Masa skłonną jest uważać twórcę czegoś nowego za szarlatana, ba nawet za zbrodniarza. Jest on wichrzycielem pokoju, wprowadza w nieład zwyczajny bieg myśli. Dlaczego on to czyni? Czyż nie mógł inaczej ? Właśnie dlatego, bo nie zdołał nic gorszego zdziałać. Artysta tworzy, gdyż chce wyrazić siebie, swe uczucia i myśli. Jeżeli zaś te są niezwykłe, wówczas wyraz będzie niezwykły i nowy. Ma on wprawdzie tem samem tę pewność, że w pierwszym rzędzie spotyka się z niepowodzeniem. Łatwiejszą byłaby dlań droga, komponować utartym sposobem. Nietylko łatwiej uzyskałby uznanie, lecz zarazem łatwiejszem byłoby dlań komponowanie. Bo wcale tak trudnem nie jest — jak zwykle sądzą ludzie: — pisać na starą modłę efektowne utwory. Ci kompozytorowie, którzy potrafią się przezwyciężyć i tak tworzyć, cieszą się powodzeniem u publiczności. Nie jest to nieuczciwem, gdyż wyrażają oni własne uczucia. Tylko różnią się one niewiele od uczuć masy; dlatego ci umieją wyrazić się potocznie, a masa ich rozumie. Kto rzeczywiście coś nowego tworzy, pragnie coś nowego wyrazić, ma coś nowego do powiedzenia. Mylnem jest, że głupcy dają się „wziąć na kawał1*; niektórzy podejrzewają^o tę chęć „szarlatanów1*. Właśnie głupcy życzą 'sobie usłyszeć poraź tysiąc pierwszy, co już tysiąc razy słyszeli. Może wówczas wreszcie zrozumieją.

Poznaliśmy w czem tkwi przyczyna, że nowa muzyka napotyka od dawien dawna na opór słuchaczy; leży ona w formie i treści, dźwięku i wyrazie, które są odmienne od tradycyjnych. Nie wolno zamilczeć, że do tego dołącza się jeszcze jedna ważna okoliczność: nie tylko publiczność, lecz i wykonawcy stoją przed zupełnie nowem zadaniem. Styl dzieła jest im obcy; nie wiedzą dobrze jak je oddać; także pod względem technicznym piętrzą się niebywałe trudności intonacyjne, rytmiczne, a nawet palcowe. Czas na przygotowanie do koncertu jest zwykle zbyt krótki, by obznajomić się dostatecznie z tem wszystkiem. Wynik jest ten, że wykonuje się poraź pierwszy niedostatecznie przeważnie takie dzieła, które właśnie wymagają szczególnie starannego i jasnego oddania. Drobnostki zabijają rzecz główną, wtór głośno grany niszczy melodję, tempa są fałszywe; jednem słowem gra się co innego, niż to co kompozytor miał na myśli. Jasnem jest, że publiczność w takim wypadku nie odnosi odpowiedniego wrażenia, a winę przypisuje dziełu, a nie wykonawcom. Jeżeli przypadkiem usłyszy ona ten sam utwór, kiedyindziej w starannem wykonaniu, wtenczas dziwi się, że wydawał im się on kiedyś tak chaotyczny.

Nigdy jeszcze przedtem nie było tak wielkiego przeciwieństwa między tem co publiczność chętnie słyszeć pragnie, a tem co kompozytorowie tworzą. Sprzeczność ta da się tylko stopniowo usunąć. Tak też dopiero z biegiem czasu rozstrzygnie się, które z modernistycznych dzieł muzycznych dołączy się do arcydzieł przeszłości po wykazaniu stałej wartości. Współcześni nie zdolni są tego rozstrzygnąć. Jednodniowe powodzenie lub niepowodzenie nie rozstrzyga jeszcze o prawdziwej jakości dzieła. O rywalach Beethovena — Eberlu i Hummlu — którzy swego czasu cieszyli się większem i ogólniejszem powodzeniem niżeli ten, wiemy dzisiaj zaledwie jak się nazywają. Żar licznych reproduckji odczyszczą dzieło, zanim duch jego objawia się masie.

Dwadzieścia ostatnich lat były obfite w muzyczne zdarzenia. Odbył się w tym czasie rozkwit sztuki Brucknera, Straussa, Mahlera, Regera. Na jak silny opór napotykały dzieła tych, niechaj przypomną sobie ci, którzy wówczas w entuzjaźmie swej młodości walczyli o uznanie dla tych mistrzów, a dzisiaj w zaskorupieniu swem sprzeciwiają się dziełom młodego pokolenia. Czy sądzi ktoś poważnie, że dziś właśnie nastał ostatni dzień dla muzyki? Dziś, gdy żyje i działa Schönberg, gdy muzyka Strawińskiego porusza umysły, nie mówiąc już o tych wielu, którzy walczą u ich boku. Przyznać należy, że miłośnik muzyki, który chce zadość uczynić współczesnej twórczości, ciężkie ma zadanie, biorąc pod uwagę mnóstwo nowych dzieł, różność ich stylu i nierównomierność wartości tychże. Trudności te piętrzą się w obliczu sporu zapatrywań pro i contra, jakoteż wprowadzających w błąd haseł impresjonizmu i ekspresjonizmu, romantyzmu i neoklasycyzmu, atonalności i polytonalności i t. d. Dlatego niechaj się zrzeknie on wydawania sądów i zajmowania stałego punktu widzenia. Nie to jest celem muzyki. Niechaj się on zadowoli odbieraniem wrażeń; gdy nie zmoże nadążyć i nie rozumie jej, wówczas tkwi wina prawdopodobnie w nim samym.

HENRYKA FLATTOWNA.

Karol Józef Lipiński (1790-1861)

(Ciąg dalszy.)

Mali protektorowie Paganiniego i ojczystej sławy, nie przestaniecież raz przykrzyć się czytelnikom waszemi śmiesznemiurojeniami? Zarówno wy nie wiecie na czem zależy sława polskiego narodu, jak i nie umiecie cenić prawdziwych zalet gry Paganiniego.

X. O. U. Z. C. D. T.

W imieniu lubowników, amatorów, miłośników, aspirantów i dyletantów tudzież, i profesorów, nec non uczniów i żaków[11].

Wśród tej walki wyjechał Lipiński z Warszawy dn. 23 czerwca. Mimo, że brakło rywala, o którego głównie spór się toczył, polemika nie ustawała.'

„Gazeta Polska" stanęła jeszcze w obronie Sobolewskiego i zamieściła następującą notatkę:
... pp. autorowie nadesłanych artykułów uznali to pismo za szkodliwe dla sławy polskiego narodu i żeby naprawić tę sławę, postanowili ubliżać Lipińskiemu, największemu artyście polskiemu, wyrazami, obrażającemi prawdę i rozsądek.

Zdaje im się, jakoby Lipiński nie torował sobie odrębnej od poprzedników ścieżki, ale postępował ubitym gościńcem. Cale przeciwnie! Lipiński stworzył nową szkołę, ponieważ nut jego żaden z żyjących artystów nie zdoła wykonać z precyzją jemu samemu, właściwą. Paganini czasem tylko schodzi ze zwyczajnej drogi, Lipiński ciągle nową, nieznaną przedtem postępuje". Kończy się zaś artykuł propozycją zaniechania dalszej polemiki w tej sprawie. „Spodziewać się należy, że nakoniec redakcje gazet nie będą przyjmować pism w tej materji, która zaczyna być nudną dla publiczności".

To w tym, to w owym dzienniku pojawiały się jeszcze drobne artykuliki w tej sprawie, wreszcie „Gazeta Warszawska" odmówiła umieszczenia artykułu z podpisem „Omega" nadesłanego, „nie chcąc nadużywać cierpliwości czytelników przez powtarzanie tego, co im już dostatecznie jest wiadome".

Echa sporu przedostały się z Warszawy do prasy krakowskiej i lwowskiej, a nawet do pism niemieckich, jak „Berliner Vossische Zeitung" i Wiener Allgemeine Theater Zeitung. Recenzent w „Beri. Vos. Zeit." nazywał Lipińskiego „der gefeierte Heros der Violinspieler", a wspominając o spotkaniu się jego z Paganinim, dodał: „Tak tedy zajaśniały na muzykalnym horyzoncie stolicy dwie gwiazdy pierwszej wielkości, które jakkolwiek według różnych praw mogą łamać swoje promienie, rozszerzają zarówno rzadkie, czarodziejskie światło".

Notatki pism zagranicznych przedrukowywały skwapliwie dzienniki warszawskie. Do przedruku z „Voss. Zeit." dodał „Powsz. Dz. Kraj." następujące uwagi:

„Wielkość gry Lipińskiego zjednała mu już nieraz w obcych pismach ten przydomek. Przytoczymy tu okoliczność mniej może znaną. Jeden z rodaków naszych, sam wyborny skrzypek, mówił w Paryżu z Bailliotem o nieznanym mu Lipińskim i pokazywał mu kilka kawałków z jego kompozycyj skrzypcowych. Bailliot zapytał się go: czy też sam Lipiński grywa to, co napisał? Na zapewnienie naszego ziomka, iż go sam kilka razy słyszał, grającego te kawałki na koncertach, rzekł zdziwiony Bailliot:

„Il faut avoir le diable au corps pour jouer ces choses la en public".

Jak wielkie było zainteresowanie się sprawą sporu, dowodzi fakt, że „Goniec Krakowski" z dn. 25. VI. (Nr. 76) „odłożywszy na stronę wszelkie inne artykuły literackie, kilka numerów pisma swego poświęcił zebraniu z pism warszawskich rozmaitych rozpraw o tych dwóch tak wsławionych talentach w świecie muzykalnym", przyczem redakcja „Gońca Krakowskiego" stanęła po stronie Lipińskiego, przyjąwszy argumentację Sobolewskiego.

Podobnie jak w Krakowie tak i we Lwowie podano do wiadomości artykuły polemiczne. O koncertach Paganiniego i Lipińskiego donosiła „Gazeta Lwowska", przebieg zaś sporu warszawskiego przedstawiły „Rozmaitości", umieszczając kolejno wszystkie artykuły, odnoszące się do tej sprawy.

Echa sporu odbiły się jeszcze w roku 1860 w artykule umieszczonym w „Ruchu Muzycznym"[1]) p. t. „Porównanie Paganiniego z Lipińskim"; m. i. jest tam następująca uwaga: „Byli to dwaj pierwsi mistrze, jakkolwiek odmienny był charakter ich talentu, jednak, według zdań znawców, byli to jedyni artyści, którzy mieli prawo do wzajemnej rywalizacji".

— — —

Z Warszawy wrócił Lipiński do Lwowa, gdyż gorliwie pracował, od czasu do czasu tylko wyjeżdżając z koncertem na Wołyń, Podole lub Ukrainę.

Wr. 1833 udał się Lipiński na Litwę. W Wilnie przyjęto go entuzjastycznie. Lipiński przebywał tam podczas epidemji cholery, co dało powód do pogłoski, że padł ofiarą epidemji. Na szczęście okazała się ta pogłoska mylna. Z końcem tegoż roku wrócił Lipiński do Lwowa, a w r. 1835 podjął szereg dalszych wycieczek artystycznych do Francji, Niemiec i Londynu.

W listopadzie 1835 r. przybył Lipiński z całą rodziną do Paryża, ażeby tu dać kilka koncertów. Widząc, jak wybitne stanowisko zajmuje Chopin w muzycznym świecie paryskim, Lipiński,, mimo rozgłosu, zdobytego w Europie, poprosił Chopina o poparcie i współudział w koncercie. Chopin chętnie zgodził się na wszystko, żeby tylko Lipińskiemu zapewnić sukces w Paryżu, lecz wzamian za usługę żądał, ażeby Lipiński jeden koncert dał na dochód emigrantów polskich, na co Lipiński przystał.

Chopin wprowadził Lipińskiego w towarzyskie sfery Paryża; tu w wystawnych salonach arystokracji rodowej i finansowej zjednywał sobie Lipiński uznanie i pochwały, lecz nie porywał; grze jego brakło ciepła, uczucia i owej nuty romantycznej, którą tak bezpośrednio działał na słuchaczów Paganini. Pisał o tem Chopin do domu zaraz co przyjęciu, jakie u siebie urządził na cześć Li| iń

---

[1]) Ruch Muz. r. 1860 Nr. 1.

skiego. W odpowiedzi na to znajduje się w liście Mikołaja Chopina do syna (z dn. 9. I. 1836) następująca uwaga:

„Il est facheus que Lipiński n'ait pas ce qu'il laut pour plaire et qu'il ne reussisse pas. Les gouts sont differents[44].

Trzy koncerty, zapowiedziane na początek marca, miały zapewniony sukces materjalny, jużto dzięki sławie, która poprzedziła Lipińskiego, już też dzięki zabiegom niestrudzonego Chopina bilety były wysprzedane co do jednego. Na pierwszym występie grał Lipiński swój II. koncert i Rondo alla Pollaca z tow. orkiestry, którą dyrygował sławny F. A. Habeneck, zasłużony krzewiciel Beethovenowskiej muzyki symfonicznej w Paryżu. Lipińskiego przyjmowano wprawdzie entuzjastycznie, lecz krytyka oceniła jego grę z pewną rezerwą, daleka od podziwu, jakim przejęte były recenzje krytyków niemieckich. Gra jego bowiem nieco chłodna, odznaczająca się energją i siłą, lecz pozbawiona wdzięku, tak odmienna od gry szkoły francuskiej, nie odpowiadała smakowi i wymaganiom Francuzów.

Przyjazny stosunek między Lipińskim a Chopinem nie trwał długo. Krótko przed 3 marca, w którym to dniu miał się odbyć koncert, Lipiński oświadczył Chopinowi, że musi niestety cofnąć swoją obietnicę koncertu na rzecz emigrantów polskich; koncert taki o zdeklarowanym charakterze politycznym, mógłby mu bowiem zaszkodzić w Rosji, dokąd właśnie wybierał się Lipiński na dłuższe tournée artystyczne. Oburzony Chopin cofnął swój współudział, a nadto po ostrern przemówieniu się z Lipińskim zapowiedział mu, że od tej chwili do niczego nie przyłoży ręki, coby miało podnieść blask jego imienia w Paryżu. Czując się wolnym od wfszelkich zobowiązań względem Lipińskiego, wziął go odtąd Chopin za przedmiot swoich różnych znanych „poliszyneli[41], czem go istotnie trochę ośmieszał w znajomych kołach muzycznych. Lipiński wyjechał z Paryża z utajoną urazą do Chopina, nie mogąc mu tego zapomnieć. Mszcząc się, zaczął Lipiński wszędzie gdzie mógł, psuć opinję Chopinowi, przedstawiał go jako charakter przewrotny i pełen obłudy. Kiedy Józef Brzowski, inspektor warszawskiego Instytutu Muzycznego przybył do Paryża, nie spieszył z wizytą do Chopina, uprzedzony do niego przez Lipińskiego. Dopiero później dowiedział się, że Lipiński niepowodzenie swoje . zawdzięczał głównie własnemu dziwactwu. Pomimo wszystkiego, co zaszło w Paryżu, Chopin bawiąc tego samego roku jeszcze w F r a n k f u r c i e, odwiedził tam Lipińskiego, który właśnie przybył do Frankfurtu z koncertami.

(C. d. n.)

ARNOLD SCHONBERG.

O nowej muzyce.

(Wyjątki z „Nauki o harmonji".)

... Nowa sztuka ani w zamiarach ani w działaniu nigdy nie dążyła do usunięcia lub zniszczenia swej poprzedniczki — sztuki starej. Przeciwnie: nikt głębiej, serdeczniej i z większem uszanowaniem nie kocha swych przodków jak właśnie artysta, który stwarza coś rzeczywiście nowego, bo cześć jest świadomością stanu, a miłość poczuciem wspólności. Trzebaż przypominać, że Mendelssohn — i on był kiedyś „nowym[44] — wygrzebał Bacha, Schumann odkrył Schuberta, a dopiero Wagner rozbudził dziełem, słowem i czynem prawdziwe zrozumienie dla Beethovena? Raczej można by pojawienie się czegoś nowego porównać z rozkwitaniem drzewa: jest to naturalne powstawanie drzewa życiowego. Lecz gdyby się znalazły drzewa, w których interesie leżałoby przeszkodzić rozkwitowi, mogłyby go nazwać rewolucją. Konserwatyści zimy śmią zwalczać każdą wiosnę, i chociażby ją po raz setny przeżyli i stwierdzić mogli, że ostatecznie staje się ona również ich wiosną. Niedostateczna pamięć i brak zrozumienia wystarczą, by wziąć naturalne powstawanie za przewrót; by wierzyć, że wyrastanie czegoś nowego z tego, co kiedyś nowem było, jest zniszczeniem starego.

.. .Jeżeli nasza tonalność rozkłada się, to kryje ona już w sobie zarodek następnych zjawisk artystycznych. Kultura nie zna nic definitywnego, wszystko jest tylko przygotowaniem do wyższego stopnia rozwoju, do przyszłości, którą na razie jesteśmy w stanie jedynie przeczuć. Rozwój nie, skończył się, szczytu nie przekroczono. Rozwój tkwi w zaczątkach, a do szczytu dojdzie się dopiero lub też nigdy, gdyż prześciga się go ciągle. „Tu płynie ostatnia fala[44] powiedział — wskazując na rzekę — Gustaw Mahler do Brahmsa, kiedy ten w ,pesymistycznym nastroju mówił o syczycie w muzyce, który uważał za ostatni.

...Smutnem jest tylko, że pogląd: „dziś wolno wszystko pisać[44] powstrzymuje wielu młodych od nauczenia się rzemiosła, zrozumienia dzieł klasyków, zdobycia kultury. Bo: wszystko wolno było pisać też dawniej, tylko: nie było to dbbrem. Jedynie mistrzom nigdy nie wolno pisać wszystkiego, lecz muszą oni w czynach swych iść za głosem konieczności: spełnić swe zadanie. Do tego się przygotować z całą gorliwością, wśród tysiąca zwątpień w swoją wystarczalność, z tysiącem skrupułów, czy się dobrze zrozumiało, co poleca wyższa potęga: to pozostaje tym, którym dana jest odwaga i zapał ponosić konsekwencje, oraz ciężar, nałożony im wbrew woli. Jest to dalekiem od swawoli kierunku. I bardziej odważnem.

... Komponując rozstrzygam tylko przy pomocy uczucia, poczucia formy. Ono mi powiada, co pisać muszę, wszystko inne jest wykluczonem. Każdy akord, który piszę, jest wyrazem przymusu; przymusu, który wypływa z konieczności wypowiedzenia się, lecz może i z nieubłagalnej, ale nieświadomej logiki w konstrukcji harmonicznej.
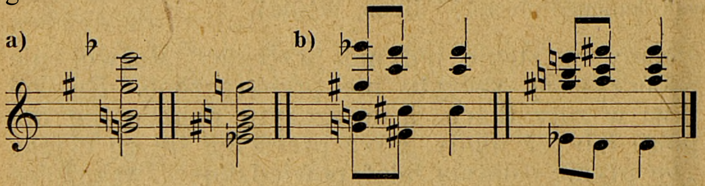
... Nowe niezwykłe współbrzmienia pisze prawdziwy kompozytor tylko z tych przyczyn; musi on dać wyraz czemuś nowemu, niesłychanemu, co go porusza. Dla następców, którzy nad tem dalej pracują, przedstawia to jedynie dźwięk nowy, środek techniczny; w rzeczywistości jest on czemś więcej: nowy dźwięk jest symbolem znalezionym mimowoli, i zwiastuje nowego człowieka, który się nim wypowiada.

...Jeżeli rozwiało się już złudzenie, iż artysta tworzy dla piękna, i gdy się zrozumiało, że tylko potrzeba produkowania zmusza go do tworzenia tego, co później nazywają pięknem, wówczas pojmie się, że jasność i przejrzystość nie są warunkami, których artysta powinien wymagać od dzieła sztuki, lecz takiemi, które znaleźć w niem życzy sobie słuchacz. W takich dziełach, które jak wszystkie starsze arcydzieła są mu od dłuższego czasu znane, odkrywa je nawet niewyćwiczony; miał on bowiem czas dostosować się do nich. O ile idzie o dzieła nowsze, w pierwszym rzędzie obce, należy mu zostawić czasu.

...Ucho często pojmuje z trudnością, musi się więc dostosować. Dostosowanie się do czegoś nowego przeważnie łatwo nie przychodzi, i należy zauważyć: właśnie ci, którzy rzeczywiście posiadają pewien rodzaj kultury piękna, właśnie oni wzbraniają się bardzo gwałtownie przed czemś nowem, co chce działać jako piękno, bo wiedzą oni, co się im podoba.

...Często zdarzało się, że uważano coś za przesadne, co się następnie okazało odpowiednim.

... W rzeczywistości jest niezrozumiałem, że muzycy, którzy przecie zawsze więcej wiedzą niż teoretycy, pisali rzeczy, których nie dopuszcza estetyka. Takim jest Mozart; pisze on w symfonji g-moll następujące akordy (a). Wprawdzie w odpowiednim związku (b), lecz bez wszelkiego przygotowania.



Lecz jemu powiedzieli teoretycy jeszcze za życia, że goni za dyssonansami, i często ulega skłonności czegoś brzydkiego, co przy jego talencie nie jest wcale rzeczą konieczną.

Zdaje się jednakowoż, iż jest to koniecznem. Że koniecznem jest pisać właśnie to, co się nie podoba estetykom, właśnie to, co oni uważają za brzydkie. Inaczej bowiem nie widzielibyśmy tego ustawicznie po przez całą historję. Jeżeli zaś jest to w rzeczywistości brzydkiem, któż więc ma rację? Estetyk czy artysta? Historja nie pozostawia żadnych pod tym względem wątpliwości; ten ma słuszność, kto ją zawsze posiadać będzie: — twórca; chociażby to, co stworzył, nie było pięknem.

... Pewnem zatem jest, że ostre współbrzmienia, — znajdujemy je przecie u Bacha, a więc nie są brzydkie, — są wprost wymogami piękności, o ile ta jest wymaganą. Przyznaję, iż użył ich jedynie w przejściu, gdyż ucho jego nie pozwalało na swobodne i niezależne napisanie ich — napisał on je przynajmniej, a temsamem zakosztował z drzewa poznania. Uczynił on zadość popędowi umieszczając skomplikowane współbrzmienia w miejscu, gdzie wedle jego mniemania nie mogły się stać niebezpiecznemu dla jasności efektu ogólnego. Istotnym zaś jest w tym wypadku popęd do napisania tych ostrych dźwięków, który uważam za identyczny z popędem do użycia odległych alikwotów górnych. Użył ich w przejściu, byśmy nimi swobodnie operować mogli; pływać z pasem ochronnym, byśmy swobodnie pływać mogli. Jak on swobodnie pływał, gdzie jego poprzednicy potrzebowali pasa ochronnego.

... Im bardziej rozwija się harmonja, tem szybsze staje się tempo reprodukcji. Bo coraz bardziej zlewają się nietylko pojedyńcze pojęcia, lecz i całe kompleksy; a szybsza reprodukcja wymaga bogatej interpunkcji, dokładniejszego odgraniczenia fraz i bardziej zróżniczkowanej dynamiki harmonicznej; celem jasnego wydobycia struktury ogólnej i rozróżnienia głównych rzeczy od pobocznych. Bliższe stopnie pokrewieństwa nie dzielą już, raczej łączą i wsiąkają wzajemnie w siebie. By otrzymać jaskrawsze światła, ciemniejsze cienie: do tego służą bardziej odległe akordy.

... Wielogłosowość akordów i prawdziwa polifonja służą oczywiście nie do tego, by uczynić nieciekawy zresztą utwór interesującym i nowym, lecz do przyspieszenia tempa ujęcia. Artyzm słowa dąży do jasnego i wystarczającego wyrażenia myśli najmniejszą ilością słów z rozwagą dobranych i ułożonych odpowiednio do ich treści i wagi. Muzyka rozporządza obok treściwości swych najmniejszych składników (ton, następstwo tonów, motyw, fraza i t. d.), również jako dalszym środkiem ekonomji, możliwością równoczesnego brzmienia. Dlatego też może przemawia ona silniej, niżeli inne sztuki. W każdym razie, wychodząc z tego punktu widzenia, oczywistą jest wartość czynów współczesnej muzyki i jej niezależność od zachcianek mody. Metoda może się zmienić, cel zostaje.

... Wierzę, że w naszej najbardziej modernistycznej harmonice ostatecznie odnajdziemy te same prawa co w harmonice starych. Tylko odpowiednio rozszerzone i ogólniej ujęte.

... Cenię oryginalność, lecz nie przeceniam jej, jak ci, którym brak jej. Jest ona symptomem, którego nie brak wprawdzie dobrym twórcom, lecz posiadają ją również mierni, i nie stanowi ona jeszcze sama przez się probierza. Mimo to wierzę w wartość nowej sztuki, że jest ona tem dobrem i pięknem, do którego dążymy całem naszem jestestwem mimowoli i z siłą niepowstrzymaną, jak ku przyszłości. Musi gdzieś w przyszłości istnieć ukryte świetne spełnienie, gdyż wszystkie nasze nadzieje dążą ku niemu. Może kryje ta przyszłość wysoki poziom rozwoju naszego rodu ludzkiego, w którym ziście się niezaspokojona dziś tęsknota nasza. A może przyszłość ta oznacza tylko śmierć, a może pewność piękniejszego życia po śmierci. Przyszłość przynosi coś nowego, i dlatego może wydaje się nam często i słusznie to nowe identyczne z pięknem i dobrem.

... Prawa natury genjalnego człowieka są prawami przyszłej ludzkości.

PROF. DR. JÓZEF KOFFLER.

Historja muzyKi w zarysie

(Ciąg dalszy.)

Później zastąpili kompozytorowie ten głos wokalny instrumentem, tak że obok basso continuo były dwa lub nawet więcej instrumentów (triosonata). Tem samem położyli podwaliny pod świetny rozwój muzyki kameralnej, która po dziś dzień jest niemniej aktualną i żywotną. Dwaj najwięksi mistrzowie tej muzyki wokalno-kameralnej w owym czasie byli Carissimi (czyt. Karissimi) i Scarlatti (czyt. Skarlatti). Nazwiska te niejednokrotnie każdy z nas już kiedyś słyszał, chociaż poszły one natychmiast w zapomnienie wskutek braku wyrazistego związku myślowego.

Z omówionego powyżej jasno widać, iż droga do rozwoju i rozkwitu muzyki czysto instrumentalnej prowadziła nie z opery włoskiej, lecz całkiem skąd inąd, a mianowicie: z francuskiego chanson (czyt. szansą). Stąd właśnie pochodzi nazwa kanzony instrumentalnej, a zarazem dlatego też miała ona wszelkie cechy tej lekkomyślnej ludowej muzyki, nie wypierającej się wcale tanecznego charakteru, co spowodowało koniecznie powstanie właśnie w tym czasie specjalnych oznaczeń dla tempa: adagio (czyt. adadżio), allegro, tardo, presto, grave. Są one pochodzenia włoskiego i dziś jeszcze ważne. -

W dalszym biegu swego rozwoju zapożyczyły sobie te utwory instrumentalne do odziedziczonych cech tanecznej rytmizacji od polifonji wokalnej Okeghema sztukę imitacji, t. zn. mniej lub więcej dosłowne naśladowanie pojedyńczych głosów po sobie wstępujących. Technika imitacyjna zdobyła sobie również muzykę organową a głównie formę ricercaru (czyt. riczerkar), poprzedniczkę późniejszej fugi.

W ten sposób powstawały w tym czasie z mieszaniny, polifonji imitatorskiej i tanecznego rytmu sonaty Vitali'ego, zwane sonatami kościelne mi, w przeciwieństwie do wprowadzonych przez Rosenmiillera sonat kameralnych.

W końcu uczyniono ostateczny krok, który poprowadził do wykształcenia czysto instrumentalnej muzyki: — stworzono orkiestrę. Poprzednio już zbadaliśmy i stwierdziliśmy zasadnicze różnice między dramatycznymi a lirycznymi instrumentami, jakoteż mówiliśmy o ważności tychże dla rozwoju orkiestralnej muzyki aż po najnowsze czasy. Dodajmy do tego jeszcze zapożyczone z orkiestry ścisłe oddzielenie solowego głosu, monodji, od ogólnego chóru, to otrzymamy podział orkiestry na tak zwane soli i tutti. Forma taka nazywa się concerto (czyt. koncerto) grosso, a dzieła o takiej budowie tworzy i odtwarza się jeszcze dziś; począwszy od Hańdla poprzez Regera „koncert w starym stylu", gdzie koncertuje dwoje skrzypiec solowych z całą orkiestrą, aż do bardzo licznych dzieł tego rodzaju napisanych przez współczesnych kompozytorów. Całe grupy głosów orkiestralnych oddzielano i przeciwstawiano sobie nawzajem, wzorując się na wielochórowej technice weneckiej szkoły, o której już poprzednio wspomnieliśmy. Styl ten doprowadził do wysokiej doskonałości Corelli (czyt. Korelli). Sukces jego dzieł był olbrzymi, gdy je po raz pierwszy w r. 1860 wykonano w Rzymie.

Równocześnie z rozwojem orkiestry rozpoczął się również rozwój fortepianu. Przodkami jego organy i gitara, a może nawet prastara harfa i kitara. Gdyż forma tych instrumentów była również formą fortepianu w początkach jego rozwoju, a mianowicie klawikordu, skrzyni, którą można było ustawić na stole. Musiano wprawdzie, podobnie jak dziś jeszcze na cytrze wytwarzać każdy potedyńczy ton przez dzielenie strun przy pomocy specjalnych kobyłek i palcami lub pałeczką nadrywać struny. Natomiast druga odmiana zwana klawiczembalo, rozporządzała dla każdego tonu oddzielną struną i odpowiednim klawiszem. Przodujące miejsce w udoskonaleniu mechaniki owych pierwszych instrumentów fortepianowych należy się Anglji. Klawikord miał kształt czworoboku, skrzyni a klawiczembala trójkątny, ponieważ struny leżały podług swej długości. Nasz dzisiejszy fortepian jest w zasadniczej swej formie całkiem podobnie zbudowany. Rozwój klawikordu odbył się zadziwiająco szybko. Mniejsze instrumenta zwano spinetami, większe zaś czembalo. Szczytem tego rozwoju jest pianino, które konstruowano z dwoma manuałami, czyli klawiaturami, przyczem wedle wzoru organowej konstrukcji istniała możność łączenia obydwóch. W takim wypadku brzmiał przy uderzeniu jakiegoś tonu, równocześnie i ton o oktawę wyższy, przez co brzmienie stawało się pełniejsze. Było to poniekąd odszkodowaniem za to, że klawikord dzięki możności własnoręcznego wydobywania tonu, posiadał dźwięk bardziej giętki i zdolność modyfikacji dynamiczno-kolorystycznej, podobnie jak skrzypce lub lutnia. Łatwiejszem więc było dynamiczne cieniowanie, niż przy mechanicznym sposobie wydobycia tonu na klawiczembalo. Ostatni szczebel rozwoju stanowi wynalazek uderzenia przy pomocy młotka, co umożliwiło dowolne regulowania siły uderzenia.

Fortepian potrafił, podobnie jak organy, przyswoić sobie wszystkie finezje nowoodkrytej sztuki imitacji głosów, jakoteż sztuki ozdabiania górnego głosu solistycznego koloraturową figuracją. Pozátem jednoczył fortepian zalety organów z zaletami lutni, nietylko co do łatwiejszego sposobu opanowania techniki wykonawczej, lecz również co do możliwości wygodniejszego transportu. Z drugiej strony posiadał on podobnie jak instrumenty smyczkowe zarówno możliwość gry dramatycznej, „szarpanej", jakoteż do pewnego stopnia śpiewność lirycznego stylu wykonania. Wziąwszy to wszystko razem, zrozumiemy, co się przyczyniło, że fortepian w stosunkowo bardzo krótkim czasie wysunął się na pierwszy plan, usuwając całkowicie w cień zarówno lutnię jak i gitarę. A przodujące to miejsce zatrzymuje instrument ten po dzień dzisiejszy.

Odpowiednio do uniwersalnego charakteru tego instrumentu podjęli kompozytorowie muzyczną twórczość we wszystkich rodzajach form powstałych w tym czasie: Suity pisali Buxtehude, Couperin

(czyt. Kuperę); sonaty tworzył Kuhnau, fugi zaś i toccaty (czyt. tokata) Sweelinck w Amsterdamie. Od tego mniej więcej czasu datuje się również słabostka „aranżowania" na fortepian wszystkiego; czy to arji operowych, czy też utworów organowych lub orkiestrowych kompozycji. Fortepian bowiem stał się ulubionym instrumentem salonowej muzyki. A jak w salonie chce się o wszystkiem wiedzieć, o wszystkiem słyszeć i o wszystkiem mówić, nawet o najbardziej odległych tematach, bez względu na to czy odpowiadają i bez względu na ich ważność, zawsze z ważną i poważną miną, podobnie „przenoszono" na fortepian utwory, na całkiem inne instrumenty pomyślane. Fortepian zaś oddawał je z pewnem zamgleniem, tak że przeróbki takie nadają się najwyżej do studjowania.

(C.d.n.)

MICHAŁ TOEPFER.

Nieznane listy Verdiego.

Z dzisiejszych twórców należy Ryszard Strauss do tych szczęśliwców, który dysponuje wszystkiem! scenami operowemi wszystkich miast niemieckich i tam daje pierwszeństwo swym nowościom, gdzie mu się podoba.

Verdi miał jeszcze więcej wpływu, on dysponował wszystkiem!' operami całej Europy.

„Don Alvano" później przemianowany na „La forza del destino" wystawiono po raz pierwszy 10-go listopada 1862 r. w Petersburgu, a więc przed 64 laty. Madryt to druga scena, która po raz pierwszy „Don Alvano" wystawiła w 1863 r. Verdi jawił się tam osobiście.

Dla Yerdiego urządzono niebywałe owacje, ale powodzenie samego dzieła było bardzo wątpliwe.

Yerdi jednak nie wiele sobie z tego robił. Obok triumfu Rigoletta; Trubadura i Traviaty, podniósł się dawniej prawie padły „Ernani" a „Bal maskowy", który również początkowo był zachwiany, zaczął sobie świat zdobywać.

„Alvano" czyli „La forza del Destino" powstała prawie równocześnie z „Don Carlosem". Potem nastąpiła długa pauza, aż się wyłoniła opera nad operami, cud, arcydzieło niedoścignione „Aida".

Wiedeńska państwowa opera dopiero w tym roku po 64 latach przygotowała premjerę „La forza del Destino". Dowcipna ks. Meternich mówiła, że wiek 64 lat dla monumentalnej katedry nie byłby za wysoki, ale dla utworu operowego, to jednak już coś znaczy.

Właśnie w czasie między „Balem Maskowym" a „Aidą" powstała „La forza del Destino" (Siła przeznaczenia), w czasie najbogatszego w melodje dziesięciolecia. Verdi dochodził do pięćdziesiątki życia.

Przerwę w jego działalności twórczej, powodowało życie polityczne. Cavour wciągnął Yerdiego w wir polityki, postawiono go jako kandydata, miasto Busseto wybrało go posłem.

Zebrania, posiedzenia w Turynie zaabsorbowały Verdiego w zupełności. Włochy przeżywały wielkie dnie, za Wiktora Emanuela przeniesiono stolicę do Rzymu i proklamowano Rzym jako stolicę Państwa.

Nagle niespodziewanie umarł Cavour. Yerdiego zapał do opery budzi się ponownie, i rozpoczyna on swe podróże artystyczne, od sceny do sceny. Jawi się w Madrycie, w Paryżu, jedzie do Londynu, jeszcze ciągle jest posłem z Busseto, ale świadom tego, że jego posłannictwo jest wyższe, gdyż on jedzie jako przedstawiciel największego państwa t. j. „Muzyki".

Podróże premjerowe z operą „La forza del Destino" rozstrzygają skutecznie i potężnie o powodzeniu tejże. Ale te podróże podniecają go i pędzą do dalszej pracy, gdzie on się czuje powołanym. W rezultacie powstają jego największe arcydzieła: Aida, Reąuiem, Otello i Falstaff.

Z czasu podróży w interesie „La forza del Destino" istnieją listy Verdiego, wydane po włosku: (Copia lettere di Giuseppe Ycrdi) w zbiorze w Milano, dla uczczenia setnego roku urodzin jego.

Listy, odnoszące się do opery „La forza del Destino", ilustrujące zapatrywania Yerdiego na wykonawców dyrygentów i muzykę przyszłości naprowadzamy w polskiem tłómaczeniu.

Po generalnej próbie „La forza del Destino" w Madrycie pisze Verdi 17-go lutego 1863 r. do swego przyjaciela Vincenzo Luccardi: ■

.........naturalnie mniemam, że w „La forza del Destino" nie wystarczy umieć śpiewać „solfeggio", należy mieć zrozumienie i duszę, by wartości mojej myśli nadać właściwego wyrazu.

Śpiewaczka z dusza byłaby odniosła sukcesy w duecie pierwszego aktu, arja drugiego aktu romansem czwartego aktu, a przedewszystkiem duetem z Guardino w drugim akcie. Więc cztery produkcje przez sopranistkę oddane bez duszy, to już za wiele przyczynia się do niepowodzenia opery.

Partja Mclitone jest efektowną od pierwszego do ostatniego tonu.......

Po premjerze pisze Yerdi dnia 22 lutego 1863 r.:

. ; . . . Powodzenie! Przedstawienie doskonałe. Chóry i orkiestra zupełnie dobre, Fraschini i Langrange również, reszta zła i nic godna wspomnienia.

Mimo to jest powodzenie, aklamacja i t. d. Za 14 dni spodziewam się stanąć w Paryżu.......

Ostatecznie sam Yerdi nie był przekonany o powodzeniu tej opery, i „la forza del destino" stała się bolączką jego duszy. Zaczęły się trudy przeróbki, gdyż się Yerdi przekonał, że dramatyczne zakończenie utyka. Do nakładcy Ricordiego pisze:

. . . . . *„Skomponowanie nowego zakończenia nie przedstawia żadnych trudności, ale nie mam jasnego obrazu, jak to ma wyglądać ze zmianą w librecie. , . . ."*

Planowane wystawienie w Scali odpadło na razie. Verdi operę wycofał i rozpoczął nowe układy ze swym librecistą Pjave, który dał libretta do Rigoletta, Trubadura, Macbetha, także do „La forza del destino".

Wiele udręczenia, powodowały te korespondencje, w układach powstawały trudności nawet w drobnostkach, o czem świadczy list Yerdiego z dnia 20 grudnia 1864. Do librecisty Francesco Maria Piave.

„Kochany Piave, otrzymałem twoje wiersze i muszę Ci oświadczyć, że one rai się zupełnie nie podobają. Ty

rriówisz o stu sylabach!? Naturalnie że w stu sylabach się nie pomieścisz, spotrzebując ich 25 do wyrażenia: Słońce zachodzi!!!.........

A twardy jest teit wiersz :

„Duopo e'sia l'opre truce comito"

a jeszcze gorzej:

Uri recpiiem, uri pater e tut to ha fiu.

Przedewszystkiem wcale niewłaściwie rymuje się to: „tutto ha fiu'¹ z „Eli via prendola Marolin".

Po za tem nie ma w takiej budowie zdania, tonu w słowach, co się bardzo źle słucha. W ogólności? Requiem?...........

Za zmarłych nie zmawia się ojczenasz. . .

„. . . . Będziesz się powoływał na okoliczność, że znajdujesz te słowa w moim szkicu.

Przecież wiesz, że takie szkice, służą jedynie jako wskaźniki kierunku myśli!!! Potem bezustannie te siedmiosy labo we słowa!!! Na miły Bóg nie buduj wierszy ze stów „który", „tembardziej", „powtórnie". Ostatecznie: Czy nie ma możliwości, budowania rymowanych wierszy dużemi zwrotami, mieszczącemi słowa, wyrażające moje myśli? . . . .

Przeróbka trwała 3 lata. Piave sparaliżowany. Druga przeróbkę „La forze del destiiio" wykonał już Ghislanzoni, który również libretto „Aidy" z Yerdim przebudował.

Yerdi zmienił gruntownie cały finał i wiele innych momentów. Dopiero w r. 1869 idzie „La forza del destino" w La Scali w Milano. Ricordi wydaje nowy wyciąg fortepianowy. Dla Wiednia przeznaczona pośmiertna przeróbka Werfla, jest trzecią koncepcją.

(Ciąg dalszy nastąpi.)

Franciszek Liszt.

Chcąc przedstawić twórczość kompozytora tej miary, co Franciszek Liszt — podzielić muszę czas spędzony przez niego wśród ludzi na dwa okresy, zależne od jego muzycznej działalności. Okres pierwszy: to Liszt wirtuoz — okres ten trwa do 40 roku życia Liszta. Oddany wyłącznie swemu wirtuozostwu, Liszt nie znajduje dość czasu na skupienie potrzebne do kompozycji. W okresie więc pierwszym swego życia nie komponuje wiele — lecz reprodukuje tylko. Dlatego późniejsza jego twórczość kompozytorska nie wszędzie spotykała się z należytem uznaniem. A wroga opozycja odmawiała mu wprost wszelkiego talentu twórczego, przytaczając na poparcie swoich argumentów ten właśnie fakt, że Liszt tak późno zwrócił się do kompozycji, a więc, że nie szedł za pobudką naturalnego impulsu, lecz wbrew swej naturze zmuszał się do twórczości. Czy i o ile są te zarzuty słuszne, będę się starał wykazać przy omawianiu drugiego okresu życia Liszta, a więc Liszta — twórcy.

Fr. Liszt urodził się 22 października 1811, a więc przed stu szesnastu laty w Raiding koło Edenburga (Sopran) na Węgrzech. Ojciec jego był urzędnikiem na dworze ks, Esterhazy'ego. Z domem jego ojca zaprzyjaźnieni byli Józef Haydn, Hummel i Cherubini — uprawiano więc w domu Liszta muzykę pilnie i wśród tych okoliczności rozbudził się i rozwinął potężny talent chłopca, tak, że ściągnął na siebie uwagę narodu węgierskiego, a przez to dana mu była możliwość wyjazdu do Wiednia na studja. Tu był uczniem Czerny'ego w grze na fortepianie i Salieri'ego w nauce kompozycji. Obdarzony przedwczesną dojrzałością duchową, dzieckiem jeszcze będąc, rozpoczął Liszt karjerę wirtuozowską.

Na jednym z koncertów w r. 1823 złożył zachwycony jego grą Beethoven pocałunek na czole genjalnego dziecka i odtąd stał się Liszt przedmiotem niezwykłego entuzjazmu wśród publiczności. W tymże roku (1823) wyjechał Liszt z ojcem z Wiednia do Paryża: „Le petit Litz",, jak go Paryżanie nazywali, stał się bożyszczem. Podobnie jak Paganini wprawiał on demonizmem swej gry w szał zachwytu rzesze słuchaczów. „Lisztomania", jak ją nazwał Heine w swoich „kronikach paryskich[1]) przybierała objawy wprost patologiczne: jego fenomenalna technika wirtuozowska uchodziła za ctzieło szatana! Koncerty Liszta były jedynym tematem rozmowy, tak, że nawet sprawy polityki ustępowały na drugi plan wobec wypadków z areny koncertowej.

W r. 1827 stracił Fr. Liszt nagle ojca. Zobaczył się sam w potężnej stolicy. Zawezwał więc do siebie matkę. Dla jej miłości zaniechał koncertowania i oddał się pracy nauczycielskiej. Na beztroskie dotychczas życie młodego mistrza padł pierwszy cień, serce zwarzył szron przesądów i uprzedzeń klasowych. ,Liszt udzielał lekcji muzyki w domu ministra handlu hrabiego de Saint-Crig, a mianowicie córce jego Karolinie. Między młodymi ludźmi zawiązał się węzeł szczerej sympatji, która w następstwie przerodziła się w miłość. Matka Karoliny, obecna zawsze przy lekcjach, spostrzegła prędzej kiełkujące uczucie, niż młodzi, między którymi ono wzrastało — nietylko jednak nie tłumiła tego świętego ognia, lecz przeciwnie, na łożu śmierci będąc, błagała męża, by przeszkód żadnych młodym nie stawiał. Po śmierci hrabiny de Sa'int-Crig Karolina całą swą duszą dziewczęcą pokochała Liszta. Lecz ojciec, zapomniawszy o przyrzeczeniu danem umierającej żonie — szorstko odprawił nie dość wysoko urodzonego pretendenta do ręki córki. To wstrząsnęło Lisztem do głębi.

W tym więc czasie po raz pierwszy powstaje u Liszta myśl poświęcenia się stanowi duchownemu, myśl, którą po długich latach doprowadza do skutku. Karolina odchorowała ciężko tę dbałość ojca o godną jego nazwiska partję dla córki i po chorobie chciała wstąpić do klasztoru, lecz ulegając wreszcie namowom ojca wyszła zamąż za równego jej stanem, właściciela dóbr etc. pana d'Artigaux, którego jednak zupełnie nie kochała. W piętnaście lat później spotkał ją Liszt i znalazł taką dla siebie, jaką opuścił. To spotkanie po latach znów do głębi wstrząsnęło wrażliwą duszą muzyka i miłość wybuchła na nowo. W tym czasie powstaje pieśń: „Ja chciałbym iść jak wieczorna zorza".

Dlatego tak długo zatrzymałem się nad Caroliną de Saint-Crig, bo ona była pierwszą z plejady 26 kobiet, które odegrały bądźto większą, bądź mniejszą rolę nietylko w życiu lecz i w twórczości Liszta. A choć na drodze jego życia stanęły później nawet dwie kobiety koronowane, to przecież tylko ją nazywa Liszt „kobietą najidealniej dobrą". Po pierwszem a tak ciężkiem doświadczeniu, w religji zaczął szukać Liszt ukojenia i, jak wspomniałem, powziął bezpośrednio po rozłące z Karoliną zamiar poświęcić się stanowi duchownemu. Dzięki błaganiom matki, która obawiała się skutków tego niedojrzałego postanowienia, Liszt odstąpił od niego i pogrążył się w zupełną apatję. Dopiero francuska rewolucja lipcowa 1830 r. zbudziła go.

Matka znów drżała o niego. Chciał się rzucić w wir „walki za cierpiącą ludzkość", jak sam rewolucję nazywał.

Jego rola artystyczna rozbudziła się na nowo. Zaczął szkicować plany do „Symfonji rewolucyjnej". — Pojawienie się w Paryżu Paganiniego, podnieciło w nim chęć rozwinięcia najwyższego wirtuozostwa. Olśniony skrzypcową grą Paganiniego i jego czarem, przejąwszy charakterystyczne znamiona jego stylu, pragnął Liszt przeszczepić je na teren fortepianowy i stworzyć pokrewny styl, przełamujący ciasne szranki dawniejszej techniki.

Zjawia się więc przed publicznością nowy Liszt, niezrównany. W tym czasie wchodzi Liszt w bliższe stosunki z polską emigracją w Paryżu, a to przez hr. Ludwikę Plater. W tym też czasie poznał Liszt panią George Sand i — rzecz dziwna — podobnie jak Chopin, doznał Liszt przy pierwszem widzeniu George Sand uczucia jakby lęku, a nawet wręcz wstrętu do tej genialnej kobiety. U niej to prawdopodobnie poznał Liszt hr. D'Agoult. Ta, by swemu salonowi nową gwiazdę przysporzyć, ściągnęła Liszta w swoje koła. Wkrótce serce o siedm lat od niego starszej hrabiny zapłonęło miłością dla niego. Liszt, którego serce krwawiło jeszcze ranami wyrwanej z korzeniami miłości dla Karoliny de Saint-Crig, odpowiedział hrabini D'Agouth miłością. Lecz miał przeczucie fatalnych skutków tej miłości. Ażeby się usunąć, postanowił opuścić Paryż. Lecz hrabina — jakkolwiek żona i matka — na rozłąkę nie zezwoliła. Liszt starał się uniknąć tego co się stać miało — wpłynął na hrabinę przez jej matkę, jej spowiednika — nic nie pomogło. Hrabina z matką udała się w podróż, by w Bernie dopędzić Liszta. Ztąd hrabina Flavigny wróciła — hrabina D'Agoult została. Biografowie Liszta twierdzą, że Liszt w szlachetnym popędzie serca, aby zrehabilitować hrabinę, proponował jej małżeństwo po uprzedniej zmianie wyznania, lecz ona miała mu odpowiedzieć, że hrabina D'Agoult nie będzie nigdy madame Liszt. Przeżywali więc romans w stylu George Sand.

Przez pięć lat zmieniali miejsce pobytu, podróżowali wiele po Szwajcarji, Włoszech. Liszt udzielał lekcji, koncertował, a nawet zaczął się poświęcać pracy literackiej — horyzont ich pożycia nie był bez chmur. W Szwajcarji zobaczył Liszt dwie córki Blandynę i Cosimę a w Rzymie syna Daniela. W tym czasie czuł się Liszt szczególnie twórczo usposobiony. Powstają więc „Roczniki pielgrzymstwa", które obejmują trzy księgi. Zwłaszcza księga pierwsza, powstała w Szwajcarji, zawiera cykl poematów, które są odzwierciedleniem wrażeń odniesionych w czasie wędrówki po Alpach szwajcarskich. Każdy ustęp poprzedzają słowa, malujące jego uczuciowy nastrój.

Po Szwajcarji — Włochy były celem podróży Liszta i jego towarzyszki: Medjolan, Wenecja, Lugano, Florencja, Bologna, Rzym.

Pod wpływem wrażeń z tej podróży — powstaje drugi rocznik pielgrzymstwa. Lecz nie piękno przyrody, tylko dzieła sztuki są nastrojową pobudką, z której powstały kompozycje tego cyklu.

(C. d. n.)

MICHAŁ TOEPFER.

Z podróży.

Wrażenia ogólne.

Każdy dzień przynosi coś nowego, wszędzie spotykamy się z wrażeniami innemi niż w domu. W operach podobają się nam przedstawienia, gdyż inaczej wystawione, częściowo nowe. Obsada dobra, lecz nieraz reflektujemy się, bierzemy w rachubę naszych artystów, a gdy się zastanowimy, tedy narzuca się pytanie: Czy dużo jest takich tenorów jak nasi Czarnecki, Woliński, Belina Skupiewski; czy często sie spotyka takie śpiewaczki jak nasza Aleksandra Szafrańska, a czy przypadkiem naszych Urbanowiczów, Zalewskich, Romanowskich. Karpackich by nam zagranica nie pozazdrościła. A jednak odnoszą zagraniczne teatry zwycięstwo nad naszemi rozmyślaniami, gdyż dają nam lepszą wystawę, staranniejszą reżyserję. duże zespoły chórów, statystów, słabsze jakościowo balety, ale ilościowo imponujące. Maszynerja świateła wspaniała.

Wielką szkodę my ponosimy przez zamknięcie kordonem od zagranicy, gdyż nasi artyści nie mogą wyjeżdżać by się doszkztałcić, nasi dyrektorowie i reżyserje powinni również zwiedzać zagranicę, by módz wynieść korzystne kryterja.

Jeszcze jeden moment'. Na angażement przez agencje do sal koncertowych młodzi soliści liczyć nie mogą, ale gdy podczas podróży staną na audycji, tedy z łatwością uzyskają możność zaprodukowania się, otrzymują nie duże honorarja, albo przynajmniej nie ponoszą kosztów połączonych z urządzeniem koncertu.

W następstwie postaram się udowodnić moje twierdzenie, przez zdanie relacji z różnych w drodze przeżytych produkcji.

Zaczynam od Pragi.

W Pradze wystawiono Turandot Pucciniego. Jestto dramat muzyczny osnuty na starej bajce z Chin. Księżniczka z rodu cesarza Chin, ma kamienne niewzruszone serce i postanowiła oddać rękę takiemu młodzieńcowi, który jej odpowie trafnie na 3 pytania. Ale biada śmiertelnikowi, gdy nie odpowie, tedy oddaję głowę pod tasak kata. W pierwszym akcie czekają tłumy pod za-

budowaniami mieszczącemi pałac Turandot z ogromnym balkonem na prawo, na lewo kazamaty a na wprost ogromny krużganek wiszący, pod którym tłumy falami przechodzą, to naprzód sceny, to w głąb. Na balustradzie krużganku są poumieszczane pale, na których już sterczy szereg świeżo ściętych głów, inne czekają na nowe ofiary.

Na scenie jawi się Timur (bas) zdetronizowany król tatarski. Nieznany książę (Kalaf syn Timura, tenor). Lin w Kalafie zakochana piękna niewolnica (wysoki sopran). Ping, kanclerz, Pang, marszałek, Pong, kucharz, młody książę perski (tenor) i Kot (basista). Kalaf postanawia mimo grozy starać się o pozyskanie Turandot. Wyprowadzają ku zgrozie tłumów pięknego perskiego księcia, na scenie ostrzą ogromny tasak, przeprowadzając go procesją do katowni, za chwilę słyszy się okrzyk: „Turandot[11], to jest jedyne i ostatnie słowo Persa.

Tu się nasuwa ogólne zdanie artystów u nas, że mała rola, to ogon, a przecie w Pradze śpiewa to jedno słowo „Turandot[11], dobry i ceniony tenor Józef Bole. Szereg scen przedstawia nam całość bajki, i ostatecznie na końcu w obecności cesarza w olbrzymiej sali tronowej odnosi Kalaf zwycięstwo, Turandot się w nim zakochała. Cesarza Chin śpiewa wysoki baryton. Sama muzyka, jakkolwiek motywami przypomina dawniejsze utwory Pucciniego, lecz w całości posunięta do szczytu kunsztu twórczości. Wprawdzie jako śpiewany dramat, pominąwszy partję Persa, który jednem słowem się nie zmęczy, wszystkie partje ogromnie wysoko pisane. Kalaf i»a 3 razy wysokie C i 4 razy B, a cała parja blisko tych wyżyn i ogromnie długa, gdyż Kalaf znajduje się od początku po końca na scenie. Jeszcze jest jedna partja mandaryna, który ma bardzo niskie tony do przezwyciężenia w basie.

W orkiestrze dał Puccini sumę swego umienia, nadzwyczajną kolorystykę w instrumentacji, istne arcydzieło symfoniczne. Przecudowne chóry i sceny zbiorowe. Dyrygował doskonale kapelmistrz Bohumir Brzobohaty T wydobył całe piękno ze strony muzycznej. Doskonała reżyserja w ręku Emila Pokosta, który mimo wersalskiej uprzejmości dokonuje cudów w całości. Niebywale piękne dekoracje, bogate kostjumy i cała wystawa z pod ręki J. M. Gottlieba i artysty malarza Karla Harhzka.

Wszyscy artyści spełnili swe zadanie bez zarzutu, ale na wyróżnienienie zasłużyła p. Zdenka Zikora w partji Turandot. Potężny, doskonale, wykształcony sopran dramatyczny, młoda śpiewaczka wyszła niedawno ze szkoły znakomitej profesorki śpiewu p. Rozenkrancowej w Pradze.

Gdyby u nas wystawili Turandot skopiowawszy Pragę, można by liczyć na niezliczoną ilość spektakli, gdyż zdynstansowalibyśmy Aidę.

Dzięki uprzejmości dyrektorów Ostercila i Szafarowica uzyskałem wstęp na próbę generalną i na premjerę. . . . . .

Jeszcze należy podzielić się z czytelnikami wiadomością o operze fantastycznej Weinberga „SvandaDudak". Bajka oparta o starożytną klechdę o dudziarzu, który przechodzi przez żywot pełny przygód. Rzecz przepięknie wystawiona, doskonale wyreżyserowana. Dyryguje genjalny dyrektor Ostercil. Muzyka w motywach nieco zapożyczona u Smetany i Dworaka, ale genjalnie uporządkowana. Weinberg wspaniale włada techniką instrumentacji i stworzył arcydzieło pierwszej wartości.

Z Pragi wyjechałem z bólem serca, gdyż chcąc się nasycić operą należy przebywać stale w Pradze, gdzie mają orkiestrę i chóry stojące na równi z najpierwszemi środowiskami świata. Czeka mnie rozkosz produkcji w Karłowych Warach, o których w następnym liście.

Carlowe Vary, 30 czerwca 1927.

Z życia orkiestry 44 p. s. kres. w Równem na Wołyniu

Wyobrażacie sobie zapewne, drodzy czytelnicy, że nic znamiennego nie może się stać w orkiestrze zapadłego wołyńskiego kresowego garnizonu, jakim jest Równe — nieprawdaż ? Że niczem zaimponować wam nie możemy.

Niema u nas „zdrowiedajnych[11] źródeł, nie zjeżdżają do nas goście z stolicy, nie mamy przed kim popisywać się piękną grą, bo ludność tutejsza ospała i na piękno muzyki niezbyt wrażliwa. A wiecie z doświadczenia, jak przykro popisywać się przed pustą widownią, więc i koncertowania w mieście zaniechaliśmy, a tylko gramy dla swoich — dla wojskowych.

X i ci — Nasi, o wstydzie! o hańbo! częstokroć wolą „Mam chłopczyka na Kopernika[11], niż „Polonję[11] Wagnera, albo „W Tatrach[11] Żeleńskiego.

Tak, tak... takie to już czasy — protegujące tylko jazz-band, charlestona i inną pustotę.

Ale za to, ot! czem tutejsza orkiestra może się przed wami drodzy czytelnicy pochwalić! Gdy wielu z pośród podoficerów orkiestrantów innych pułków biadało i narzekało na konieczność złożenia egzaminu muzycznego i łamało głowę, jak się od niego wykręcić, podoficerowie ork. 44 p. s. k. zakasali rękawy i wzięli się serdecznie do pracy nad pogłębieniem swej wiedzy muzycznej.

Uczęszczali regularnie w ciągu roku na kurs przeszkolenia, zorganizowany przezemnie w tut. garnizonie, a nie mogąc się doczekać zarządzenia o egzaminie, wstąpili na kurs specjalnie zorganizowany dla wojskowych orkiestrantów w tutejszej Szkole Muzycznej im. St. Moniuszki, Oddział Lwowskiego Instytutu Muzycznego, zatwierdzonej przez Min. W. R. i O. P.

I dnia 24. VI. rb. na egzaminie odbytym w wspomnianej szkole, przed Komisją Egzaminacyjną w składzie: Dyrektora Lwowskiego Instytutu Muzycznego prof. Niementowskiej, Inspektora tegoż Instytutu D-ra Bauera, prof. Nowickiej, prof. Nowika i mnie, jako wykładowcy, wszyscy podofic. orkiestranci tut. pułku w liczbie 12 zdali egzamin z następujących przedmiotów: 1) Zasady muzyki, 2) Historja muzyki, 3) Solfeż i 4) Instrumentoznawstwo. 3 podoficerów z wynikiem bardzo dobrym, 7 z wynikiem dobrym i 2 z wynikiem dostatecznym.

Dobry przykład podoficerów 44 p. s. k. przyciągnął na kurs jeszcze 11 podoficerów trzech

sąsiednich pułków tut. garnizonu — nawet orkiestr nieetatowych, którzy uczęszczali regularnie na kurs i także zdali egzamin.



Umieszczona fotografja przedstawia grupę podoficerów z komisją Egzaminacyjną Szkoły Muzycznej w dniu otrzymania świadectw.

Tyle o pracy podoficerów.

Elewi tut. orkiestry też są godni pochwały. Oprócz zwykłych zajęć teoretycznych i praktycznych z dziedziny muzyki, w godzinach pozasłużbowych uczęszczali na kurs dokształcający, zorganizowany przy tut. Szkole Powszechnej i dnia 15 maja rb. 13 elewów tut. orkiestry zdało egzamin z 4 klas Szkoły Powszechnej (cenzus wymagany od podoficera zawodowego). 3-ch z wynikiem b. dobrym, 8-miu z wynikiem dobrym i 2-ch z dostatecznym.

A jeden z elewów, uczeń klasy fortepjanowej tut. Szkoły Muzycznej popisywał się grą fortepjanową na dorocznym popisie szkoły.

Oczywiście cała orkiestra, jak jeden mąż, była obecna na sali i biła brawo swemu koledze, aż mury drżały.

Przytoczone powyżej dane dają niezbity dowód, że orkiestrant wojskowy nie żałuje ani czasu, ani wysiłku, ani nawet grosza na pracę nad sobą, nad pogłębieniem swej wiedzy ogólnej i fachowej, aby przez kształcenie siebie wznosić muzykę wojskową na wyżyny ideału..) Bo wiedza, to potęga, a muzyka... naszem umiłowaniem.

Ponieważ obecnie jest moda pojedynków, ale nie tych na szpady lub florety, lecz tych na czyny szlachetne i piękne, orkiestra 44 p. s. k. wzywa inne orkiestry piechoty na pojedynek wykazania się większym dorobkiem na polu samokształcenia się.

I z góry powiada: zwycięzcy — cześć!

Skupieński
por. kapelm. 44 p. s. kres.

Anna Kalinowska.

Nazwisko p. Anny Kalinowskiej jest dobrze znane w artystycznym świecie. Śpiewaczka koloraturowa o przepysznem bogactwie głosu, niepospolitej kultury ducha, występami swoimi wzbudza wszędzie zachwyt i podziw. Oto co pisze o p. Annie Kalinowskiej Adam Wieniawski w „Rzeczypospolitej “:

„W sali pompejańskiej wystąpiła przy współudziale sędziwego mistrza Michałowskiego i znanej deklamatorkip. Ireny Ruszczycówny, interesująca śpiewaczka koloraturowa polska p. Anna Kalinowska. Sprawność techniczna duża, rutyna bardzo uwidoczniona, głos jak na lekki sopran niepospolicie dźwięczny i rozpięty w skali. Poza miłą wiązanką pieśni polskich odśpiewała korcertantka z niemałą brawurą szereg słynnych aryj koloraturowych, wykazując w nich niezmierną łatwość trelów, biegników, passaży i nut najwyższego rejestru. “



Ostatnio występowała p. Anna Kalinowska w „Rigolecie„ jako Gilda. Partję swą wykonała po mistrzowsku pod każdym względem.

P. Anna Kalinowska zamierza dać szereg koncertów z orkiestrami wojskowymi w różnych miastach Polski. Proszę, by WP. Kapelmistrze zgłosili do „Muzyka Wojskowego" przed rozpoczęciem sezonu, kiedy zamierzają koncert z p. Anną Kalinowską urządzić, a to celem ujęcia w pewien system całego cyklu koncertów wybitnych artystów polskich.

Ed.

Kalendarzyk muzyczny

Sierpień

1-15

Dnia 2 **sierpnia** 1921 **r.** w Neapolu zmarł Henryk Caruso.

Dnia 5 sierpnia 1811 r. w Metz urodził się Ambroise Thomas.

Dnia 6 sierpnia 1904 r. w Baden koło Wiednia zmarł Edward Hanslick.

Dnia 7 sierpnia 1868 r. w Londynie urodził się Granville Bantock.

Dnia 9 **sierpnia** 1919 **r.** w Montecatini zmarł Ruggiero Leoncavallo.

Dnia 10 sierpnia 1865 r. w Leningradzie urodził się Aleksander Głazunow.

Dnia 12 **sierpnia** 1633 **r.** we Florencji zmarł Jakób Peri.

Dnia 13 sierpnia 1576 r. w Padwie zmarł Walenty Bakfark.

Tegoż dnia 1912 r. w Paryżu zmarł Jules Massenet.

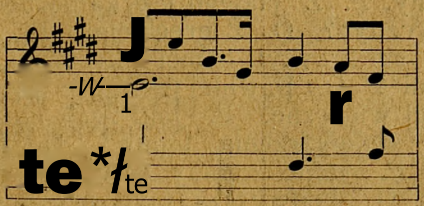
Tegoż dnia 1916 r. w Warszawie zmarł Aleksander Poliński.

Dnia 15 **sierpnia** 1907 **r.** w Berlinie zmarł Józef Joachim.

(Szczegóły dotyczące powyższych kompozytorów umieszczone w roczniku pierwszym Muzyka Wojskowego).

Rozrywki

W Mendelsohna „Pieśniach bez słów" znajdujemy (Zeszyt I. Nr. 4) następujące miejsce:



Takt ten składa się tylko z 13 tonów, ale przez to zasługuje na szczególną uwagę, że znajduje się w nim 8 różnych wartości nut a mianowicie:



Byłoby ciekawą rzeczą dowiedzieć się, czy w całej literaturze muzycznej znajdziemy drugie podobne miejsce ? Szukajcie!

Dowcip Aubera.

Razu pewnego była mowa o starości. Auber, który mimo swego wieku zawsze młodzieńczo wyglądał, rzecze:

„Tak, tak — to prawda, że starość ma swoje dolegliwości, ale jednak jest to zawsze jeszcze jedyny środek, jaki dotychczas wynaleziono, żeby długo żyć".

Niebezpieczni wielbiciele.

W operze w Lima (Peru) primadonna signora Marchetti obchodziła swój benefis. W dniu tym wielbiciele śpiewaczki udekorowali całą drogę z jej mieszkania do teatru kwiatami, barwnemi wstęgami i łukami tryumfalnymi. Jej przeciwnicy natomiast przy pojawieniu się jej na scenie, przywitali ją gradem małych kamyków, w następstwie czego kilku chórzystów odniosło rany.

Wolność w muzyce.

Herz opowiada w swoich wspomnieniach z podróży do Ameryki, że w pewnem mieście Stanów Zjednoczonych pewien trębacz w czasie próby stale trąbił „e" zamiast „g" i to w dodatku zapóźno. Gdy mu wirtuoz grzecznie zwrócił na to uwagę, orkiestant obrażony oddalił się, mierząc artystę groźnem spojrzeniem, mówiąc:

„Pan się myli — „g" musi się z pewnością „e" nazywać, a co do taktu mój panie — to pan zdajesz się zapominać, że jesteś w kraju wolności, gdzie każdy ma prawo tak trąbić, jak mu się podoba".
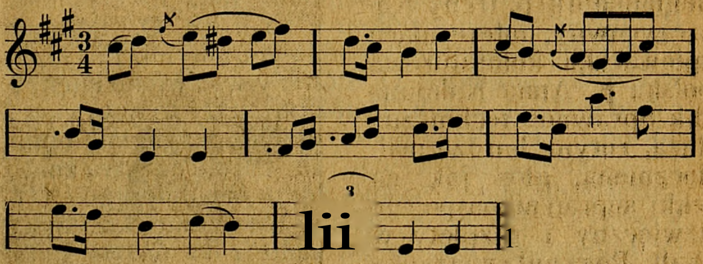
Muzykalny dowódca.

Pewien rosyjski pułkownik, objąwszy dowództwo pułku, był bardzo zadowolony z orkiestry i postanowił wspaniałomyślnie dać każdemu orkiestrantowi pewną kwotę pieniężną w stosunku do jego wartości muzycznej. W tym celu zarządził, aby orkiestra rozpoczęła grać marsza i żeby orkiestranci grając przedefilowali przed nim kolejno w odstępie 20 kroków. Dopóki więc przemaszerowywali fleciści, klarneciści, korneciści — wszystko było dobrze; ale nareszcie przyszła kolej na akompanjament. Maszeruje więc jakiś alcista ze swem *i* ta *'l* ta *1* ta-ta-ta... w tem pułkownik w najwyższem oburzeniu woła: „Stój!... cóż ty sobie, łotrze jeden myślisz? przełożonego oszukujesz? nie słyszałeś jak tamci grali? Sądzisz może, że twój dowódca nie zna się na muzyce!?" Poczem zwracając się do kapelmistrza dodał: „Proszę zwrócić na niego specjalną uwagę, żeby umiał grać tak, jak ci, co przedtem przedefilowali."

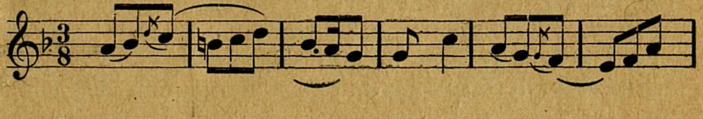
Rozwiązanie zagadek z nr. 13 i 14*

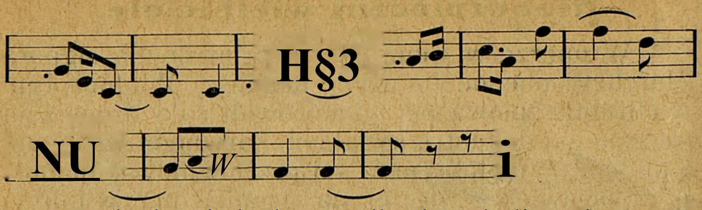
Z n-ru 13:

Rozwiązanie: urywek mazura z Halki. (Tonacja zmieniona umyślnie).



lub może lepiej ten sam urywek w takcie przepołowionym na $^3/_8$, co utworzy podobieństwo do innego jakiegoś mazura.





W obydwu jednak wypadkach melodja ta jest bardzo widoczna, dzięki swej popularności.

Z n-ru 14:

Zagadka pierwsza: Szarada.

Rozwiązanie: Partytura.

Zagadka druga.

Rozwiązanie: Równe, bas, ach, Wołyń, skarb, Ewa, polka, pieśń, pawie, gmach, życie, lekki, świat. **Wacław Lewacki.**

Odpowiedzi RedaKcji

P. Dolgopolów M„ plut. ork. 80 pp. Zaliczyliśmy prenumeratę podług podanych przez Sz. Pana wskazówek, mimo to, przy podanej ilości za czerwiec brakuje jeszcze 6 zł, a za lipiec 12 zł razem 18. Nowo zgłoszonym prenumeratorom w miejsce zupełnie wyczerpanego nakładu nr. 13 wysyłam nr. 11 i 12, licząc po połowie cenv. Czy zgoda ? Za jednanie nam przyjaciół dziękujemy serdecznie.

P. Jacórzyński, kapr. 48 pp. Wszystkie przedmioty uwidocznione na świadectwie zdawać się będzie drogą korespondencji. Wykłady historji w opracowaniu d-ra Kofflera już są w „Muzyku Wojskowym", później podane będą odpowiednie pytania.

Zastępca. Dyrygowanie, podobnie jak inne przedmioty zdawać się będzie w sposób przez nas we właściwym czasie podany.

P. Otwinowski Eligjusz, 5 psp. Pomysł Sz. Pana dobry, — przysporzyłoby nam czytelników, a czytelnikom korzyści z nauki. Owszem, proszę zwracać się do mnie — korespondencję z chęcią przyjmę.

P. Grzeszewski, Brodnica i P. Antoni Bojko, 76 pp. Każde konserwatorjum ma inne warunki przyjęcia. Najlepiej zwrócić się o prospekt do dyrekcji konserwatorjum w tem mieście, w którem ma się zamiar do konserwatorjum uczęszczać.

P. Piotrowski, sierż. 11 pp. Żądanego formatu papieru nutowego, nie posiadamy.

P. Jabłoński Józef, elew ork. 10 pp. Za miłe słowa serdecznie dziękuję. Są one najwyższym wyrazem uznania dla pracy p. kapelmistrza w pułku, a dla nas szczerą zachętą do dalszej pracy. Pozdrowienia dla całej orkiestry i „Szczęść Boże" w pracy nad sobą.

P. Ludwik Kozub, ork. 5 p. s. p. Świadectwo Pańskie wysłano przez pomyłkę do 5 pp. Leg. Otrzyma je Sz. Pan równocześnie ze świadectwem za zad. II.

Czytajcie MuzyKa Wojskowego!

---

2. Nazwij białe klawisze w trojaki sposób! (Napisz to!)
3. Zapisz wszystkie tony od c—c, dodając do każdego krzyżyk, podwójny krzyżyk, bemol i podwójny bemol. Pod nutami temi napisz ich nazwy. N. p. c, cis, cisis, ces, ceses itd. — Ćwicz to pilnie.

W sKazówlti.

Ćwiczenia powyższe pisz na swoim zeszycie nutowym. Każde ćwiczenie zagraj potem na swoim instrumencie.

Powtórka leKcji trzeciej.

P y t a n i e: Nazwij siedm tonów zasadniczych i podaj zarazem odległości między bezpośrednio po sobie następującymi tonami. O d p o w i e d ź: c—d cały ton, ci—e cały ton, e—f półton, f—g cały ton, g—a cały ton, a—h cały ton, h—c półton. P. Jak nazywamy półton e f i h c? O. Półtony e f, h c nazywamy półtonami naturalnymi. P. Gdzie wstawiono półtony? O. Półtony wstawiono między c d, d e, f g, g a, a h. P. Jak powstały te wstawdone półtony? O. Przez podwyższenie względnie obniżenie tonów zasadniczych. P. Jak się nazywa znak, służący do podwyższenia tonu zasadniczego? O. Krzyżyk. P. Jakie zmiany powoduje krzyżyk? O. Podwyższa nutę o pół tonu i do nazwy nuty dodaje końcówkę is. P. Jak się nazywają tony zasadnicze z krzyżykiem? O. Cis, dis, eis, fis, gis, ais, his. P. Jak się nazywa znak, służący do obniżenia tonu zasadniczego? O. Bemol. P. Jakie zmiany powoduje bemol? O. Obniża nutę o półtonu i do nazwy jej dodaje końcówcę es. P. Jak się nazywają tony zasadnicze z bemolami? O. ces. des, es, fes, ges, as, b. P. Który z tonów zasadniczych nie przybiera końcówki es? O. Ton h zamiast hes mówimy b. P. Jak się nazywa znak, który po krzyżyku lub bemolu użyty przywraca nucie jej dawne brzmienie i nazwę? O. Kasownik. P. Jak nazywamy krzyżyk, bemol i kasownik? O. Nazywamy znakami chromatycznymi. P. Gdzie się pisze znaki chromatyczne? O. Dokładnie na tej linji względnie polu, na którem leży nuta, do której odnosi się znak chromatyczny. P. Co znaczy po polsku słowo „chromatyczny" ? O. Barwny. P. Z jakiego języka pochodzi słowo „chromatyczny"? O. Z greckiego. P. Dlaczego nazywają się krzyżyk bemol i kasownik znakami „barwnymi"? O. Dawniej pisano je barwnie, aby były lepiej widoczne. P. Jaki znak służy do podwójnego podwyższenia tonów? O. Podwójny krzyżyk. P. Jakie zmiany powoduje podwójny krzyżyk? O. Podwyższa nutę przed którą on stoi o dwa półtony i do nazwy jej dodaje końcówkę isis. P. Jak nazywają się tony zasadnicze z podwójnym krzyżykiem? O. cisis, disis, eisis, fisis, gisis, aisis, hisis. P. Jaki znak służy do podwójnego obniżenia tonów ? O. Podwójny bemol. P. Jakie zmiany powoduje podwójny bemol? O. Obniża nutę przed którą on stoi o dwa półtony i dodaje do jej nazwy końcówkę eses, P. Jak nazywają się tony zasadnicze z podwójnym bemolem? O. Ceses, deses, eses, feses, geses, asas, heses. P. Co wynika z możliwości podwyższania i obniżania tonów zasadniczych? O. To. że tony mogą mieć różne nazwy, różnie się pisać a brzmieć jednakowo. P. Jak nazywamy takie tony? O. Tonami enharmonicznymi. P. Nazwij ton enharmoniczny do tonu g! O. fisis, asas. P. Na tonie cis dokonaj zmiany enharmonicznej! O. cis, des. P. Na tonie his —! O. c!

SKładKi.

Na rzecz sierót po śp. Lewackim złożył p. Pawłowski, kapelm. mar. woj. 5 zł.

Podpor. Kardaszyński Ryszard z okazji przemianowania 5 zł.

Kapt. Chmielewicz kapelm. 58 jako ratę za czerwiec i lipiec 10 zł.

Orkiestra 68 p.p. dochód z koncertu 100 zł. (sto zł.)

Na rzecz „Muzyka Wojskowego" urządziła orkiestra 67 pp. staraniem JWP. kapitana Dulina koncert, z którego czysty dochód w kwocie 165 zł otrzymaliśmy.

Orjuestra 24 pp. (JWP. kapitan Dołęgowski) nadesłał 100 zł.

Kwitując odbiór powyższych kwot wyrażamy serdeczne podziękowanie.

Wolne posady

Do **pułku piechoty** kwaterującego w miasteczku województwa warszawskiego potrzebni są natychmiast orkiestranci na podoficerów zawodowych lub nadterminowych:

1 I skrzypek
1 skrzypek-solista (dyrygent)
1 alto-wiolista
1 kontrabasista.

Wszyscy wyżej wymienieni obowiązkowo muszą grać na dętych instrumentach, tj. kornecista-solista, barytonista-solista, basista Es lub B.

Petenci powinni posiadać warunki na podoficerów zaw.-orkiestrantów ewentualnie nadterminowych. Zgłoszenia kierować do Redakcji „Muzyka Wojskowego", Grudziądz.

Orkiestra Kadry Marynarki Wojennej poszukuje na etat podoficera Zawód, od mata — bosmanmata kapral — plutonowy

I B. Kornecistę (solistę).

Reflektuje się na siłę pierwszorzędną. Zgłoszenia przyjmuje Dowództwo Kadry Marynarki Wojennej Świecie Pomorze.

LeKcja czwarta.

Nauka o gamach.

Szereg tonów następujących po sobie a ułożonych w pewnym porządku nazywamy gamą. Gama może się składać ze samych półtonów i nazywa się wtedy gamą c h r o m a t y c z n ą, a może też gama składać się z całych i pół tonów i nazywa się wtedy gamą djatoniczną. Gama chromatyczna jest to kolejne następstwo 12 tonów jednej oktawy: c cis d dis e f fis g gis a ais h c — z powrotem c h b a as g ges f e es d des c. Przy pisaniu chromatycznej gamy wznoszącej się (do góry) piszemy krzyżyki — przy pisaniu gamy chromatycznej opadającej (w dół) piszemy bemole. Gama djatoniczna jest to kolejne następstwo ośmiu tonów. Jak już powiedzieliśmy gama djatoniczna składa się z całych i pół tonów. Mamy dwa rodzaje gam djatonicznych: gamy durowe i gamy molowe. Poznamy najprzód gamy durowe. Zagraj na swoim instrumencie następujące tony: c d e f g a h c — będzie to gama C-dur. Przypatrzmy się budowie tej gamy. Oznaczmy jednak przedtem stopnie:

c d e f g a h c
I II III IV V VI VII VIII.

Pierwszy stopień gamy nazywamy toniką. Licząc od toniki — pierwszego stopnia — przekonamy się, że między c d. d e, f g, g a, a h, czyli między stopniem I II, II III, IV V, V VI, VI i VII, są całe tony — tylko między stopniem III a IV, a więc e f i między stopniem VII a VIII, a więc między h c są półtony. Widzimy więc, że gama durowa ma między stopniem trzecim a czwartym półton. Zapamiętamy to sobie jeszcze lepiej, dzieląc gamę na dwie grupy po cztery tony.

c d e | f g a **h c**
I II III IV | V VI VII VIII

Taką grupę składającą się z czterech po sobie następujących tonów gamy nazywamy tetrachordem. Każda gama ma więc dwa tetrachordy a każdy tetrachord gamy durowej składa się z dwóch całych tonów i jednego półtonu — ten pół ton znajduje się na końcu tetrachordu. Poznaliśmy więc budowę gamy durowej. Gamę durową możemy rozpoczynać od każdego innego tonu — musimy tylko przy budowie gamy zachować ten sam porządek całych i półtonów jaki jest w gamie C-dur. Czyli inaczej mówiąc każda gama durowa zaczęta z innego tonu będzie brzmiała zupełnie tak samo, jak gama C-dur — tylko będą to gamy wyższe lub niższe od C-dur — będą to tak zwane gamy trasponowane. Opierając się o powyższe zbudujemy sobie kilka gam durowych, zaczynając coraz z innego tonu. N. p. zacznijmy od tonu g:

g a h c | d e f g
I II III IV | V VI VI VIII

Podzieliliśmy tę gamę na dwa tetrachordy, podpisaliśmy stopnie i wiemy, że między III a IV, VII a VIII stopniem ma być półton. Przekonajmy się, czy tak jest. Między g a, jest cały ton i ma być, między a h cały ton i ma być, między h c półton i ma być, bo to są stopnie III i IV w tej gamie, między c d (IV V) cały ton ma być. Przechodzimy do drugiego tetrachordu — między d e jest cały ton — ma być, między e f jest półton, a ma być cały ton — uciekamy się do znanego nam środką — do krzyżyka i za jego pomocą podwyższamy to f na fis — przez to podwyższenie f na fis zyskujemy potrzebny nam cały ton a więc e fisjest cały ton i ma być [fis g — jest półton, a ponieważjest to yll i ylll stopień tej gamy»

Łamigłówka.

Uł. L. J. Spitzer, zast. kapelm. 21 p. p.



Powyższe litery ułożyć w ten sposób, by dały następujące wyrazy:

1—2 stopień,
3—4 imię,
5—6 nazwisko,
7—8 funkcja,
9—10 rodzaj funkcji,
11—12 skrót pewnego urzędu,
13 litera w alfabecie,
14—15 miasto nad Wisłą.

Całość zaś daje adres pewnego zasłużonego działacza na polu kultury muzycznej w orkiestrach wojskowych.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).